

## EL DIRECTOR TEATRAL Y LOS AUTORES NACIONALES

por Eugenio Guzmán Ovalle

Para Johan Huizinga, el notable investigador holandés, la designación de nuestra especie como la de HOMO SAPIENS no ha sido conveniente, porque al fin y al cabo los hombres no somos tan razonables como gustaba creerse en el siglo XVIII. Tampoco la de HOMO FABER, porque el *fabricar* es también descriptivo de los animales. Huizinga, presidente por muchos años de la Sección de Humanidades de la Real Academia de Holanda, reclamó para determinación del carácter de nuestra especie el agregado de *HOMO LUDENS*, porque a las facultades de *pensar* y de *fabricar* el hombre agrega, como otra función esencial, la de *jugar*.

El animal juega y no lo sabe. El hombre juega y *sabe que juega*. He ahí la diferencia en un instinto que en ambas especies vive y le acompaña toda su existencia.

La función de jugar en el ser vivo no es posible determinarla ni lógica ni biológicamente, pero el juego sirve, sin duda, para el desarrollo de nuestras capacidades corporales y selectivas. En las formas más primitivas del *hombre jugando*, ya están presentes los elementos fundamentales: la alegría y la belleza. Y de allí, si el niño o el hombre *desarrolla* el juego, éste se impregnará de los dones más notables de la percepción estética: ritmo y armonía.

Yo recuerdo que siempre preferí a determinados juegos propuestos en mi primera infancia, aislarme y emprender la creación de mis propios juegos. Siempre opté ante las proposiciones de jugar al “luche”, al “tombo”, al “pillarse”, al “paco ladrón”, ala “chiticuarta” o a las “bolitas”, por reducirme a espacios más privados, y para jugar a transformar objetos de la casa en personajes y escenarios. Así recuerdo que organizaba sobre la mesa del comedor, batallas, duelos, encuentros amorosos, fugas, catástrofes, aventuras heroicas o

románticas, habitualmente con finales felices. Las cucharas de sopa del viejo servicio eran damas de alcurnia, los tenedores, trovadores o saltimbanquis, los cuchillos, villanos sin corazón. La salsera era un barco sin rumbo, el aguamanil, un lago de agua tranquilas, un samovar de prolijo repujado era el castillo de alguna princesa cautiva. Los adultos cuando me sorprendían en estas manipulaciones se entristecían o se irritaban. Los de mi edad me miraban desdeñosamente. A los 10 años fui motivado ya por el deseo de comunicar mis ensueños a quienes pudieran comprenderlos.

En los viejos patios del colegio San Ignacio, deslumbrado por los cortinajes rojos del salón de actos, por las imágenes yacentes de santos y las reliquias de alguno de sus huesos dentro de urnas de vidrio y por aquella imagen de la Inmaculada Concepción en el altar principal de la iglesia que, en ocasiones, ascendía, dejando ver dentro del espacio que oculta la tela, un inmenso copón dorando con la Eucaristía, tuve la ocasión de confiar mis fantasías a compañeros de mi edad y descubrir, con enorme placer, que otros seres tenían la misma necesidad que yo de saciarse de asombros y milagros.

Y así tan tempranamente nació la primera compañía teatral a la cual he pertenecido. Esta compañía la formábamos cinco o seis amigos dispuestos a hurgar los roperos, los baúles guardados, las sombrererías o los altillos con misteriosos arcones de nuestros propios hogares y, desafiando la cólera paterna, nos reuníamos al terminar las clases a dar forma a espectáculos imaginados por nosotros, ante una concurrencia de hermanas mayores tolerantes y antiguas empleadas dotadas de infinita paciencia, que presenciaban nuestras declamaciones por lo menos una vez a la semana. Es cierto que por aquellos años, por fortuna nuestra, no competíamos con las teleseries. De otro modo, hermanas y empleadas nos habrían abandonado.

Curiosamente fuimos descubriendo, sin jamás proponérselo, y por cierto, sin jamás tomar conciencia de ello, algunas tradiciones y reglas nada menos que del teatro griego, uso de un corto y corifeo, el teatro isabelino, hombres en papeles de mujer, y la mismísima Comedia del

Arte, improvisación sobre un tema y un personaje dado. Nuestro material a representar era extraído de fugaces y mal digeridas lecturas del Tesoro de la Juventud. Conocíamos allí las historias legendarias resumidas de un Edipo, un Segismundo o de un Hamlet, y las mezclábamos con más desenvoltura que los actuales espectáculos de vanguardia, con nuestras propias ideas. Pero hacíamos reír y llorar a nuestra esforzada concurrencia y realmente anhelábamos que terminara la clase de química del Padre Ebel o las reprimendas infaltables del hermano Delgado, para ensayar nuestras comedias improvisadas. Cuando cumplimos los 15 o 16 años, nuestra triunfante compañía terminó por disolverse. Nuestro público de viejas empleadas jubilaron y otras más nuevas se inclinaron por escuchar radioteatro. Los pololeos y otras iniciaciones diezmaron el entusiasmo de los integrantes del grupo (algunos llegaban con sospechosas ojeras a los ensayos). Nuestros sueños de ser hombres de teatro nos comenzaron a parecer inadecuados a la etapa que vivíamos. Lentamente los abandonamos. Y sucedió algo doloroso. El solo hecho de mencionar aquellas experiencias nos comenzó a llenar de vergüenza. Nos pareció algo ridículo, infantil y sin sentido. Rechazaba yo, sin saberlo, los juegos que desde la temprana infancia, me estaban preparando para lo que sería muy poco después el compromiso definitivo con una vocación.

Sin embargo la pasión por, al menos, presenciar espectáculos no desapareció, y pude así asistir al teatro. La resaca de los hombres de la Guerra Civil Española y luego de la Segunda Guerra Mundial, trajo a Santiago, en los albores de los años 40, por fortuna, no las bombas ni los fusiles, sino a grupos de intelectuales que buscaban remansos de paz, donde desarrollar sus actividades. Margarita Xirgú, la musa de Federico García Lorca, cual nueva portadora del carro de Téspis realizaba en Santiago memorables temporadas. A su lado Pedro López Lagar, Amelia de la Torre, Isabel Pradas o Enrique Álvarez Diosdado nos permitieron conocer las “fuentes de leche blanca”, “el estallar de nardos y azucenas” en las palabras de una Yerma, una Mariana Pineda, o un Louis Jouvet, nos transportaban por medio del lirismo místico de los textos de Paul Claudel a espacios desconocidos y luego nos

aterrizaban en la burla y en la ironía descarnadamente humanos de Moliere. Fue un privilegio para Chile en un mundo azotado por los Jinetes del Apocalipsis.

Conocimos así la reciedumbre de Ruggero Rugieri, la vibración encendida de Emma Grammatica, el transformismo de Ernesto Vilches, la meticulosidad de Jacobo Ben Ammi, la imaginación y elegancia escénica de Jean Louis Barrault, la pasión de María Guerrero, entre tantas otras grandes figuras del teatro europeo.

Todo aquello, sumado a la ascensión al poder de un estadista que representaba los intereses generosos de una renovación social, don Pedro Aguirre Cerda que, con su mandato, iniciaba una era de consolidación democrática, sin duda fermentó el germen de un deseo latente de renovar el teatro nacional.

Don Juvenal Hernández, rector de dimensión humanista admirable, acogió la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, destinado a replantear íntegramente la concepción del teatro de la época y llevarlo al nivel de un fenómeno artístico científicamente concebido y al calor de las enseñanzas de las técnicas modernas.

Fueron dos intuitivos cómicos: Lucho Córdova y Olvido Leguía, quienes dispensaron por su parte, la oportunidad para que aquellos tuvieran un escenario y un público. Lo subsiguiente es historia ya conocida y ya pasada. Una historia que alentó la creación en cadena de teatros universitarios. Aquello fue un crisol que permitió a los viejos actores profesionales fundir esfuerzos con una nueva generación de aficionados. Estos con el tiempo llegarían a hacer también del teatro no sólo profesión sino también, *docencia a escala nacional*.

Ocurrió entonces una retro-alimentación, a veces conflictiva, a menudo, polémica pero siempre fértil.

1944 marca mi vinculación decidida con el teatro de los adultos. Aquel que ya no es más un juego infantil sino que entronca el *jugar*, actividad

espiritual, con la *cultura*. Ingreso al por aquel entonces bien llamado Teatro Experimental de la Universidad de Chile y paso a tomar un lugar por más de 20 años en aquel grupo pletórico de actividad y de ilimitadas ambiciones. 4 puntos dialécticos marcan su programa de aquel entonces: difusión del Teatro Clásico y Moderno, creación de un Teatro Escuela, formación de un ambiente teatral que ensanche el horizonte de espectáculos hacia barrios y provincias y presentación de nuevos dramaturgos, directores, actores y técnicos.

Mi debut en el conjunto como actor no prometía demasiado; mi papel se denominaba en el reparto, “Muerto número 3” y fuera de tener que agitar los brazos en señal de frío, pues eran muertos vivos, no decía más de tres palabras. Pero claro, todo se compensaba, pues la obra era la conmovedora pieza de Thornton Wilder llamada “Nuestro Pueblo” y su director, nada menos que el ya legendario Pedro de la Barra.

Por diez años desarrollé con aquel grupo notable, principalmente labores de actor. A veces en papeles muy pequeños, otras veces roles de gran responsabilidad, en ocasiones sólo tras bambalinas o entre cajas ayudando a los cambios de escena, utilería o vestuario.

Pude así participar en variadas aventuras que comenzaron a abrir puertas hacia *el conocimiento, la belleza y la solidaridad*. “Tartufo” de Moliere, “Seis Personajes en Busca de Autor” de Pirandello, “La Vida del Hombre” de Andreiev, “La Celestina” de Fernando Rojas, “Volpone” de Ben Jonson, “Fuenteovejuna” de Lope de Vega, “La Madre Coraje” de Bertolt Brecht, “El Tío Vania” de Antón Chejov, “La Muerte de un Vendedor” de Arthur Miller se sucedían en cadena, llevándonos de un universo a otro, de una filosofía a otra, de una estética a otra. Y a ello se sumaban los montajes de obras nacionales, pequeñas piedrecillas que nacían todavía tímidas, pero no tenían vergüenza de alternar con las fulgurantes joyas mencionadas.

Pero algunos hombres de aquellas inolvidables jornadas, entre muchos otros, Jorge Lillo, Pedro Orthous o Roberto Parada, marcaron con su ejemplo mi determinación de incursionar en el campo de la dirección.

Uno de ellos, Pedro de la Barra, el fundador del Teatro Experimental, iniciador, padre y patrono por derecho propio de la renovación teatral de la década del 40, director intuitivo, creador, campesino de origen y en lo substancial decidido propulsor de toda iniciativa que significase el nacimiento o desarrollo de nuevas figuras. El otro, Agustín Siré, talentosísimo actor y director, profundamente lúcido y racional, ejemplo vivo en sus actividades artísticas y docentes, de la más alta dignidad moral e intelectual.

El observar paciente del trabajo de estos dos hombres de teatro me motivó a querer abandonar el campo de la actuación, donde me sentía limitado, inseguro y a menudo en crisis y a solicitarles la posibilidad de incursionar en el oficio de la dirección escénica. Fueron, sin duda, generosos. Me proporcionaron no sólo consejos de gran valor, sino lo más importantes, me otorgaron un grupo de actores, una sastrería abierta a las necesidades requeridas por el texto elegido y un espacio para ensayar y presentar en un plazo ni demasiado extenso ni demasiado breve, los resultados de la iniciativa.

Para aquella ocasión elegí una pieza breve de Thornton Wilder, "Las Reinas de Francia". Una vez más Wilder me bautizaba en mi nueva identidad.

En 1945, había nacido como actor de reparto en su obra "Nuestro Pueblo". En 1949 había llegado a ser protagonista de la misma pieza, y ahora en 1953, nacía, por propia iniciativa, como director. El resultado de aquella propuesta fue positivo. El consejo directivo aprobó mi inexperta puesta en escena y decidió incluirla como labor oficial del conjunto, dentro de las ya numerosas actividades que se ejercían en una sección denominada "Extensión Teatral", cuya misión básica la constituía el fomentar o divulgar el arte dramático en centros de obreros, estudiantes y empleados. Esta experiencia feliz marcó definitivamente mi camino. La libertad de expresión y el derecho a la ensoñación los había conquistado *dirigiendo*, había comenzado, como tantos otros directores, a *aprender a dirigir simplemente dirigiendo*.

Pero los juegos de la infancia, el camino recorrido como actor y la observación de mis generosos maestros habían sido fundamentales para que esta iniciativa no hubiera fracasado. Opté de inmediato por obtener una beca para perfeccionar la experiencia adquirida. La obtuve para hacer estudios especiales en la Universidad de Yale, en los E.E.U.U. mediante los auspicios del Instituto Internacional de Educación. El arte de la dirección es algo relativamente nuevo en la historia del teatro.

Los directores, tal como los entendemos hoy, nacen prácticamente en el siglo XX. Antaño esta labor la ejercían en la Grecia Atica, por ejemplo, el propio dramaturgo. En el período isabelino o en la Edad de Oro del Teatro Español, algún actor sobresaliente de la compañía.

Este sistema, que se perpetuó hasta fines del siglo pasado, trajo consigo muchos abusos. Se ensayaba en un tiempo tan breve que los parlamentos se recitaban junto con el apuntador. El vestuario o el decorado eran elegidos arbitrariamente. No existía unidad entre el estilo de la representación, y muchas veces este estilo plural *nada tenía que ver* con las propuestas del texto dramático. Todo aquello trajo la necesidad de un criterio unificador y así emergió el director como responsable definitivo y *autor de "la puesta en escena"*. Adiestrar a un director fue entonces una tarea nueva para las Escuelas de Teatro del mundo. Así nacieron programas docentes tan variados como las tendencias estéticas del bagaje teatral de cada país. La Escuela de Yale, en New Haven, donde yo fui destinado en 1955, era una escuela basada, con variantes locales, en la tradición del maestro ruso Konstantin Stanislavsky, aquel que diera nacimiento al Teatro de Arte de Moscú entre 1900 y 1938. La visión de Stanislavsky ponía el acento en un fundamental respeto por las proposiciones artísticas del autor y el profundo estudio de la naturaleza de los caracteres en conflictos y la definición de objetivos o premisas sugeridas por el texto. La otra corriente de la Escuela era la toma de conciencia en el alumno de técnica dramática o dirección, del papel fundamental llamado a jugar por el autor nacional en el desarrollo de un teatro robusto y original. Los primeros pasos en el complejo trabajo de aprender

metodológicamente a dirigir una obra dramática, los fui asimilando sin perder jamás de vista lo aprendido de la intuición de Pedro de la Barra y de la lucidez de Agustín Siré.

Con no poca sorpresa descubría que aquellos dos maestros ya me habían informado en mi aprendizaje de actor de muchas reflexiones y postulados que ahora me señalaban los maestros norteamericanos.

Pero la verdad es que *en la dirección lo que cuenta son los resultados*. Reglas y sistemas son indudablemente necesarios de conocer, pero la prueba verdadera de las condiciones de un Director la constituye *siempre la representación*. El director inglés Tyrone Guthrie, autoridad en la materia, define muy irónicamente a nuestra especialidad. Dice así: “El director teatral es un “artista” que preside a otro grupo de “artistas”, excitables, indómitos, infantiles e intermitentemente “inspirados”. También es el capataz de una fábrica, el Padre Prior de un Monasterio, el químico de un laboratorio. No le perjudicaría si además de otras armas posee la paciencia de una enfermera junto con el vocabulario de un viejo sargento”.

Y estas afirmaciones de Tyrone Guthrie, todo director podría confirmarlas. Y a ello se suma que, muchas veces, el capataz que uno lleva en sí mismo está en conflicto con el artista al que no le llega la inspiración o con el químico que ha mezclado mal los elementos o con nuestra enfermera interior que no nos conforta ni endulza las horas de trabajo. Desde mi regreso el año 1955 de la Universidad de Yale, he puesto en escena más de 80 obras del repertorio nacional e internacional.

Cada una de ellas me ha propuesto un mundo propio de hallazgos y dificultades. Cada una ha acarreado a mi artista, a mi sargento o a mi padre prior la misma proporcional cantidad de dolores de cabeza, impaciencia, raciocinio, desalientos, entusiasmo o esfuerzo tenaz. Porque el *itinerario* especial de nuestro oficio es accidentado y sujeto por antonomasia a *muchas voluntades*. *Comienza en uno*, cuando al leer por vez primera, *en soledad*, la obra que le ha sido asignada, se



sufre el impacto inicial, aquel que deberá permanecer latente en cada fase del proceso para lograr que éste trascienda en nuestra puesta. Luego viene la meditación y conocimiento gradual del subtexto, sus vínculos con el mundo interior del autor y el medio social.

Más tarde llegará esa rica interrelación con el grupo de técnicos que darán el definitivo espacio, forma y color a nuestra concepción global de la obra, luego vendrá la elección de los actores adecuados para cada rol, el trabajo de masa en conjunto que enriquecerá notablemente nuestra visión inicial, luego nuestra marcación de movimientos, las entradas y salidas, los grupos que crearán la atmósfera, el ritmo, el equilibrio de la puesta en escena. Y finalmente, tras el nerviosismo, la tensión casi insufrible de los ensayos generales, daremos paso al juicio y presencia del público, entregando todo aquello a la efímera vida o al largo permanecer de la representación, cada día idéntica en lo substancial, pero diferenciada en su expresión por el hálito que aquel público le pueda inspirar.

Porque dirigir es un *proceso*. Todo fenómeno teatral es un proceso artístico y social. Este proceso confirma que estamos vivos y que nuestros sueños retratan al hombre, le sirven de espejo, pero a la vez nos ayuda a modificarnos, a perfeccionarnos, a hacernos dudar o a reafirmar lo que nos es necesario.

En cada obra que escribimos, dirigimos o actuamos, estamos nosotros retratándonos y a la vez transformándonos.

Las ochenta obras de teatro que he tenido la fortuna de llevar a escena, cada una de ellas me ha abierto una brecha hacia la vertiente inagotable del conocimiento, haciéndome más humilde, pues cada vez se ve mejor cuántas infinitas cosas no he podido o no soy capaz de conocer. Un montaje, en este citado proceso de estudiar primero teóricamente la obra y luego de trabajar con los actores para transformar la psicología de los personajes en una conducta reconocible y concreta sobre el escenario, habitualmente ocupa al director unos cuatro meses de su tiempo. Estadísticamente pues, he ocupado desde

1955, 320 meses en tomar contacto con los múltiples fantasmas y seres de carne y hueso que conviven en cada obra, en la dimensión de su tiempo y de su espacio.

Estas ochenta puestas en escena miradas en la perspectiva que me propone esta confianza que la Academia de Bellas Artes al honrarme con su designación de Académico de Número me permite hacer, me pusieron en contacto fecundo con la cultura universal.

Me procuraron viajes de perfeccionamiento a países generosos como Inglaterra, Estados Unidos, Francia, España, Cuba, Argentina, Yugoslavia, Checoslovaquia, Alemania Federal e Italia, donde pude alternar con los mejores exponentes teatrales, donde pude observar sistemas políticos, tradiciones culturales propias y disímiles y me abrieron espacios de tolerancia y comprensión profundamente necesarios para nuestro quehacer. La variedad de textos que me ha tocado dirigir me condujeron a conocer los más diversos géneros y estilos: tragedias, farsas, comedias musicales, óperas, piezas de cabaret, obras expresionistas o simbólicas, teatro épico, teatro de mera diversión, piezas didácticas, teatro político, teatro religioso. Para hacer todas estas cosas *no valen fórmulas ni recetas*. Sin embargo es esencial conocer sus contenidos, relacionarlos con su tiempo histórico, con su contexto filosófico y económico, con la arquitectura o espacio escénico donde nacieron. Es requisito indispensable explorar sin temor en la psicología de sus personajes, en la ideología de su autor, y relacionar todo aquello con la música y la danza de su tiempo, con los pintores y escultores que inspiraron de alguna forma la plástica que el texto sugiere, para luego de todo ese material e información asimilados, verterlos en un apuesta “ahora”, es decir transformarlo en nuestra visión personal.

Lo que hace tan significativo el arte teatral es justamente aquello que lo diferencia de las otras expresiones. Contiene lo plástico, lo vivo y lo humano, lo musical y lo literario.

Esta amalgama lo convierte en materia distinta e inconfundible. Todo director después de haber recibido aquel impacto original de una obra no debe vacilar, tras aquella experiencia espontánea, directa e instintiva en recopilar y conocer todos los otros aspectos culturales, ideológicos y filosóficos que se desprendan de la pieza dramática. La uni-dimensión del texto escrito tendrá que hacerse tridimensional. Y en la plástica, el sonido, el ritmo y la vida palpitante de los personajes deberá cuidar que nazca un estilo y una forma adecuadas, que sean propias del espectáculo. Que subjetiva y objetivamente aquello “camine y sea”. Por ejemplo, la primera vez que dirigí una obra de Shakespeare, “Mucho Ruido y Pocas Nueces”, fue para el Teatro de la Universidad Católica, llegué a los ensayos preparado, pero a la vez nerviosísimo. El actor chileno no tiene un entrenamiento en teatro clásico muy constante ni perfeccionado, carece de tradición. Pero Shakespeare, con su dimensión titánica, plantea un choque de caracteres vigoroso y saludable. Su vertiente lúdica se hace accesible si le perdemos el temor, si la estudiamos seriamente y su poesía se apodera lentamente del intérprete sin resultarle ni culterana ni esotérica.

Pronto, al promediar los ensayos, una actriz que integraba el elenco, genuinamente sorprendida me confesó: “¡Vaya, así que Shakespeare era actor, por eso es que me resulta cómodo lo que su personaje me pide hacer y decir!”. Atravesamos así la barrera del miedo, familiarizándonos con su tiempo y con su espacio.

Para la adaptación de “Mucho Ruido y Pocas Nueces”, conté con la complicidad talentosa de la autora nacional Gabriela Roepke. No tuvo vacilación alguna en suprimir todo aquello del poeta insigne que aparecía oscuro, tedioso, reiterativo o innecesario. Sus años de crear obras propias y personajes la habían familiarizado con el bardo sin convertirlo en entelequia.

Mi segunda experiencia con Shakespeare fue aún más gozosa. Nada menos que volamos con él, con su “Romeo y Julieta”, en alas de una traducción soberbia de Pablo Neruda. Nuestro Premio Nobel trabajó

conmigo, sin humildad y reverencia para verter al español el lirismo apasionado del texto original. Neruda corregía con paciencia y acuciosa selección cada palabra, cada imagen, cada sonido y la experiencia fue coronada con la presencia de miles de espectadores en el teatro Antonio Varas que sintieron que los célebres adolescentes y su historia trágica en Verona les concernía como propia.

Más adelante el montaje de “Comedia de Equivocaciones” me puso en contacto con otro autor chileno, de considerable dimensión lírica y de una comprensión sagaz de lo picaresco en la historia del teatro y la literatura.

Me refiero a Jaime Silva. Hombre de teatro completo, autor, director, actor y profesor, con su personalísima adaptación, me ayudó a comprender mucho mejor los ángulos farsescos, emanados de las técnicas de la Comedia del Arte que caracterizaban el asunto.

El cuarto y quinto texto de Shakespeare que tuve ocasión de llevar a escena significaron, para mí, la oportunidad de solicitar a otro notable dramaturgo, a Fernando Cuadra, la creación de sendas versiones. La primera, “Las Alegres Comadres de Windsor”, significó para Fernando resolver un complicado rompecabezas, pues el texto plagado de alusiones a las costumbres domésticas de la época y repleto de juegos de palabras entre personajes que hablaban, por motivos de caracterización, distintos idiomas, presentaba escollos de traducción casi insalvables.

Sin embargo la versión ágil, depurada, inteligente y creativa pero a la vez respetuosa de Fernando, permitió que al fin el público chileno pudiese apreciar en toda su dimensión al pantagruélico Falstaff, su protagonista, y comprender sin esfuerzo los enredos de la señora Ford y la señora Page.

Luego su versión para “El Sueño de una Noche de Verano” utilizó un sonoro español y rotundas expresiones coloquiales para los personajes

humanos y un lirismo travieso y colorido caracterizó el lenguaje de las hadas y los gnomos.

El trabajo de adaptación de la obra me facilitó así enormemente la exploración en un texto preñado de magia y ensueño, a la vez que de una terrenal sexualidad.

Había conseguido yo, con estas cinco adaptaciones de Shakespeare, que fuesen nuestros autores los que dieran sus personales versiones. Toda *traducción literal* conlleva el seguro riesgo de fracasar en expresar la poesía y el ritmo, que hacen de Shakespeare el más universal de todos los autores. En alguna medida le arrebatábamos al erudito, al traductor de biblioteca, textos que siempre debieron recaer en los hombres de teatro.

Y de los ochenta textos que he llevado a escena, tengo el privilegio, no podía calificarlo de otro modo, de que treinta han sido obras chilenas.

La semilla que Pedro de la Barra y los teatros universitario insistieran en sembrar, me ha permitido colaborar y seguir colaborando con los dramaturgos nacionales. En la mayoría de los casos estas obras *nacieron con nuestra puesta en escena*.

Nada puede ser más atractivo, a la vez que difícil, para un director, que ser el responsable de la primera versión de una comedia o de un drama. ¡Tantas cosas están en juego! Primero que nada, el conocimiento directo del autor y de sus ideas, luego el estudio acucioso de las influencias literarias y dramáticas que confiesa. Las innovaciones a las que aspira y el estilo, es decir sus formas personales que propone.

Pero el autor dramático necesariamente debe ser generoso, pues en el momento mismo de entregar su obra a un director y a un elenco *ya no es más dueño de su creación*. La convivencia con el dramaturgo en el proceso de los ensayos, si está presente, suele ser tensa y no pocas veces arriesgada, pero siempre es productiva. Hay quien ha dicho que

cada obra son necesariamente tres: la primera, aquella que en la quietud, como afirma Pirandello, escribe el autor visitado por los personajes de su fantasía. Luego, la segunda sería la versión que nosotros, técnicos, actores y director llevamos al escenario y la tercera, aquella que ven complacidos o renuentes los espectadores.

Pienso que la verdadera habilidad de un Director consiste en hacer estas tres obras lo más parecidas posibles, y que la verdadera opción de progreso en un dramaturgo reside en su incorporación al proceso del trabajo teatral. Allí aprenderá que el lenguaje del fenómeno teatral es individual y social al mismo tiempo, donde el autor a la vez que dueño de un texto es quien *primero propone con él, para que otros se expresen*: el actor, con su sensibilidad al dar vida al personaje, revelará en su trabajo aspectos que el propio autor jamás soñó; el escenógrafo y diseñador creará un vientre de originales dimensiones y color y formas para que la creatura se geste; el director imprimirá un ritmo propio a esa partitura y deberá guiar y unificar todo aquello que parecía tan disperso.

Luego el desarrollo de los ensayos permitirá que el autor pula, revise, modifique, reestructure, perfeccione y sea más conscientemente fiel a la estructura dramática de su obra, a la tesis que le ocupa, al conflicto que esboza y al expresarse mismo oral y gestual de sus personajes.

De las treinta obras nacionales que he dirigido, sólo en contadas ocasiones *no* ocurrió esta posibilidad, en unos casos porque el autor había fallecido y en otras, porque no se encontraba en la ciudad donde ocurría el montaje. Pero las veinte experiencias restantes constituyeron estrenos absolutos de los textos y todas ellas se caracterizaron por el diálogo previo del autor y el director y luego la integración del autor a los ensayos en la medida que su tiempo se lo permitía.

Egon Wolf, amigo desde nuestra etapa de adolescentes, llegó, hombre ya, en 1957 a mi casa para darme a conocer sus primeros esbozos

teatrales. De inmediato descubrí en él el germen del dramaturgo que sería con el tiempo, consagrado internacionalmente.

“Mansión de Lechuzas”, “Discípulos del Miedo”, “Parejas de Trapo” y “Espejismos”, han sido los montajes que nacieron de nuestra alianza, como el mismo la define. En “Discípulos del Miedo”, Egon plantea el drama del individuo que, impulsado a la búsqueda indiscriminada del auge económico, pierde la visión de su verdadera identidad, se desarraiga y cae.

“Mansión de Lechuzas” rastrea en los prejuicios de una educación sexual mal orientada y que hace víctima de la madre posesiva al hijo que despierta.

“Parejas de Trapo” fustiga con fuerza la alineación de un hombre arribista que despedaza su propia vida y la de la mujer que ama, en aras de trepar social y económicamente.

“Espejismos” narra la peripecia de seres que se refugian en una vida reglamentada donde no hay margen para las sorpresas, vidas hechas de resguardo, a quienes de pronto conmueven hasta las más hondas tempestades la presencia de una inesperada pasión. En sus cuatro substanciosos dramas psicológicos, piezas todas de tesis, Egon se obligó y nos obligó, como él mismo también lo define, a “sumergirnos con sus creaturas en la magnífica multiplicidad, difusa, errática y violenta de la vida”.

Una autora de pequeña estatura, pero de grandes dimensiones artísticas y humanas, se me presentó otra tarde a mi regreso de los Estados Unidos en 1955, cuando yo declarara por los diarios el decidido apoyo que el dramaturgo nacional debe recibir del medio teatral. Traía consigo “Carolina”, obra en un acto, sin pretensiones, pero característica de su chispeante diálogo y su sagaz observación de personajes. Con Isidora compartiría muy pronto los afanes de los ensayos y los desvelos del estreno.

Más tarde vino un lento y hermoso trabajo de laboratorio para investigar en nuestras tradiciones y leyendas. Isidora creó ahí su pieza “Las Tres Pascualas” en una interpretación libre de las leyendas, mostrando el tema *en dos planos superpuestos: uno, el real*, en que las tres mujeres, llevadas por su pasión y el encadenamiento fatal de los hechos, mueren ahogadas en la laguna. Y en *el otro* asistimos a la transformación de estos mismos hechos en leyenda, mediante la fantasía y la superstición populares. Luego, en 1960, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, durante un año nos permitió gestar un espectáculo que representó un intento de introducir el género de la comedia musical de una manera genuina, en las formas que cultivaba por aquel entonces el teatro chileno. Así Isidora, Francisco Flores del Campo, el escenógrafo Bernardo Trumper, el director y luego los actores en el período de ensayos trabajamos para dar vida a través del diálogo, la canción y la danza a “La Pérgola de las Flores”. Isidora, con humor cercano al de un Feideau o un Labiche, supo aprovechar cada característica del enorme elenco de actores de aquella experiencia y crearle a cada uno un personaje hecho a su medida. Nacían así Doña Laura Larraín, el alcalde o la huasita Carmela, sin saber que muchos actores y actrices vendrían con el paso del tiempo a reencarnarlas.

En 1963 el Sindicato Profesional de Actores de Chile me invitó a dirigir en un teatro carpa una combativa pieza de Isidora, titulada “Los Papeleros”, siendo ésta nuestra cuarta labor en colaboración. Escrita dentro de la estructura de una sátira, la autora puntualiza que, por el solo hecho de que los papeleros existan, el mundo en que vivimos tiene que ser revisado.

Gustavo Becerra compone una música incidental que denuncia, según sus propias palabras, la tolerancia de las formas más bestiales de la miseria. Nuestra exploración en el terreno mismo de los basurales, para documentación, conllevó el horror de lo observado y una toma de conciencia. Nuestro quinto trabajo nos propuso continuar en la búsqueda de formas renovadas en las comedias musicales. Si “La Pérgola de las Flores” tomó prestado de los recursos de la zarzuela española y la estructura formal del “musical” norteamericano, esta vez



“La Dama del Canasto” no disimula su deliberado propósito de recrear los trucos del viejo vodevil francés. La trama se nutre de la graciosa suficiencia de “la belle époque”, tan envanecida con sus triunfos técnicos y económicos que no sospecha cuán próxima está la Primera Guerra Mundial, destinada a destruir todos sus sueños.

Sergio Ortega compone la graciosa partitura y es la Compañía de Silvia Piñeiro quien la produce a todo costo. Isidora quiere ahora retomar la vertiente de la denuncia social y se sumerge en el estudio de los dolorosos hechos acaecidos en abril de 1934, cuando un alzamiento campesino en Ranquil culmina con una dolorosa matanza de centenares de hombres, mujeres y niños, en julio del mismo año. “El teatro, afirma Isidora, no puede remediar la miseria, pero sí puede desenmascarar la injusticia y la miseria”. Para ello crea personajes campesinos, extraídos de la realidad y les deja el escenario para que ellos mismos nos den su versión de los hechos. Con una hermosa música de Luis Advis, la obra nace en 1969 en el escenario del Teatro Antonio Varas y recorre luego el país ante enfervorizados públicos de obreros, mineros y campesinos y se titulará significativamente, “Los que van quedando en el Camino”.

María Asunción Requena es otra autora femenina de gran relevancia en el teatro nacional. Colaboré con ella, en 1959, al montar su obra “El Camino más Largo”, inspirada *también en hechos reales*; en esta ocasión se trata de la vida ejemplar de Ernestina Pérez quien, a fines del siglo pasado, rompe los prejuicios y consigue levantar la prohibición que impedía a las mujeres estudiar medicina. El presidente de aquel entonces, don Domingo Santa María, 1882, firma un decreto por el cual se le permite seguir esta carrera. María Asunción vibra con el tema, no se dilata en detalles, hace una síntesis de la realidad, funde circunstancias y las salpica con algunas gotas de sueño.

En 1972, vuelvo a colaborar con ella y esta vez en el paisaje mágico, los bosques, la lluvia, el viento y las olas de Chiloé. La obra se llamará “Chiloé, cielos cubiertos”. A través de una historia de amor, que se

debate entre supersticiones y realidad, la autora conduce los hilos y Lucho Advis le compone una música bellísima.

Nuestra puesta en escena culmina con una prueba de fuego. La obra se traslada, con su estructura en cuadros y recursos oníricos constantes, del escenario del Varas a los mismísimos tablados de Castro y Ancud. Y son los propios chilotes quienes al presenciarse, confirman con sus aplausos que atmósfera y personajes recreados les retratan con fidelidad.

En 1959, el teatro de la Universidad Católica, me invita a dirigir “La Jaula en el Arbol”, una sencilla obra costumbrista, de ambientación urbana, perteneciente al prematuramente fallecido gran autor Luis Alberto Heiremans. Aquel trabajo en conjunto permitió que naciera una sólida e inolvidable amistad entre ambos. Pocas personas que se acercaron a Luis Alberto, podrán dejar de haber entrevisto en aquel hombre joven, bien parecido, pleno de vigor intelectual, su profunda *dimensión espiritual*. Creo que Tito, tal vez conciente de la brevedad de su paso por la tierra, puso de relieve en todo lo que hizo y en cada momento que compartió con los demás, su natural generosidad y su talento trascendente.

“La Jaula en el Arbol” nos deparó primero, un trabajo de mesa pausado y exhaustivo y luego una serie de visitas a los barrios de la ciudad, donde ocurrían los hechos. Recorrimos las viejas grandes casas del pasado, en calles Ejército y República, transformadas, como en el acontecer de su obra, en residenciales algo ruidosas y modestas. La obra en alguna medida *chejoviana* con sus pinceladas impresionistas, retrataba sueños imposibles y pasadas grandezas de personajes grises, a menudo desencantados.

La evolución de Tito en la temática y sus formas lo llevaría, más tarde, hacia las dimensiones de su teatro épico, de contenidos primordialmente metafísicos. Esta evolución se me hizo palpable al serme asignado en 1962, la dirección de su pieza recompensada con el premio único del Instituto del Teatro en su concurso anual, titulada “El

Abanderado”. Tito mismo describió la pieza diciendo: “Hago actual la figura de un bandido; cómo éste al perder su libertad redime su espíritu, el encontrar, dentro de sí, *la esperanza*, una fuerza que *desconocía*”.

“Coloco a este bandido en las mismas circunstancias que Cristo en su pasión, pero sin darle un sentido sobrenatural ni religioso. Es una toma de conciencia, reafirmó mi fe en el hombre”.

Pocas veces en mi vida de teatro hemos trabajado con tanta pasión y con tanta acuciosidad para que el autor, técnicos, un numeroso elenco y el director investigasen en los distintos planos de un texto. Viajamos a los lugares de acción a conocer el folklore, canto, danza y rituales. Llegamos a la fuente misma: Puchuncaví y las procesiones de San Pedro en la provincia de Valparaíso. Interrogamos exhaustivamente al autor sobre sus creencias, sus raíces, sus desvelos.

Luis Alberto nos dejó un legado de consagración mística y profunda a su trabajo y de insobornable honestidad artística y de alguna manera estará su espíritu siempre presente en cada una de mis actividades, tanto el teatro como en otros ángulos de la vida. Tito poseyó una luz y esa luz siempre resplandece.

Al cumplir el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile 25 años de fructífera existencia, fui designado en 1966 como director de la obra de José Pineda “Coronación”, adaptada de la novela homónima de José Donoso. Pepe Pineda, un dramaturgo que conoce con admirable precisión la historia del teatro chileno, se fascinó con la posibilidad de verter a la escena los *sucesos y la médula* de esa novela maestra, *amoldándolos con todas las libertades a las reglas propias del drama*. Y sin duda tuvo éxito en empresa tan arriesgada. No pretendió hacer de ella crítica social o una sátira grotesca, solamente quiso expresar, con la materia prima rica y palpitante de la novela, la muestra de algo actual, vivo y real, de algo que sucedió, que está ocurriendo o puede pasar. Su sagaz división de la obra en tres partes, subtituladas: El Regalo, Ausencias y Coronación, nos permitió, con la ayuda de un

escenario giratorio, que trasladaba la acción fácilmente del salón al dormitorio de la mítica Misia Elisa, crear planos naturalistas en contraste con la visión esperpéntica de la anciana, enraizándonos con la tradición de los esperpentos de Valle Inclán. La adaptación de Pepe Pineda es un ejemplo vivo de cómo pueden hacerse ricas, originales y substanciosas adaptaciones al teatro de nuestras mejores novelas.

El Teatro de la Universidad de Chile, en su afán tal vez de “Aggionarse” escogió, para finalizar su temporada de 1970, una obra verdaderamente joven y distinta y me encargó su dirección. Se trataba de la sátira musical, con texto de Edmundo Villarroel y música de Jorge Rebel, titulada “El Degenéresis”. Llegaban con ella al solemne escenario del Varas, rocks y baladas tocadas en vivo por conjuntos de jóvenes barbudos, palabras soeces, desnudos totales femeninos y masculinos y otras irreverencias parecidas. Personalmente debo hoy quizás, confesar que gocé haciendo tantas cosas antaño prohibidas y hoy quizás reiteradas hasta el exceso. Pero esto era el marco de la obra; su contenido era bastante más serio y hoy paradójicamente, está prohibido, pues la sátira apuntaba a retratar sin eufemismos, la venal condición social y política de nuestra pequeña burguesía.

Villarroel, hombre joven, culto e irremediabilmente iconoclasta, me obligó a ponerme al día en la estructura de collage de los espectáculos de vanguardia musicales, tales como “¡Oh Calcuta!”, “Hair” o posteriormente “Cats”, y me ha dispensado desde entonces agudas y certeras observaciones sobre nosotros mismos y el mundo que nos rodea.

De Jorge Díaz, monté para el teatro el Sótano, de La Habana y en el contexto del VI Festival de Teatro Latinoamericano organizado en 1968 por la Casa de Las Américas de Cuba su interesantísima pieza “Topografía de un Desnudo”. Con el reputado autor, que domina con maestría la técnica del absurdo y diera tantas obras notables al teatro Ictus, con la Compañía de Carla Cristi, sólo pude mantener, a la distancia, cartas que se cruzaban de Madrid, donde él residía, a La Habana, donde yo, con un entusiasta elenco de actores blancos y

negros, trataba de dar vida a los personajes de policías y mendigos que poblaban su texto. En esta versión utilicé, recordando los postulados de Piscatos, recursos de cine alternados con el drama. Como la obra se refería a la brutal matanza de mendigos ordenadas por el Gobernador Carlos Lacerda en Brasil, hace ya tres décadas, fundí las fotografías de la real mendicidad latinoamericana con trozos filmados por los propios actores, en el intento de mostrar el horror de la matanza masiva. Procuré en todo caso no traicionar la “incomunicación” tan característica de la filosofía de Díaz, alternándola con la objetividad narrativa de su denuncia.

El Departamento de Artes de la Representación me dio en 1975 la oportunidad de realizar un trabajo de investigación en un “Taller de Creación” que se consagró a estudiar la reelaboración y el montaje experimental de “Instrucciones para Armar un Rompecabezas” del autor chileno, el Dr. Oscar González Campos, la que había sido distinguida en el Concurso de Obras Anuales organizado por el D.A.R. Esta tarea fue una inolvidable experiencia para quienes la llevamos a cabo. Formamos un taller compuesto por investigadores, psiquiatra y actores, dedicado a investigar las raíces más profundas que inspiran al autor, y a tomar conciencia objetiva y paulatina de cómo nacen sus personajes y su diálogo y cómo gradualmente se adquiere, a través del estudio de las diversas técnicas dramáticas, el manejo depurado del género en el cual ha inscrito su creación.

Talleres así pueden ser el venero de una rica dramaturgia nacional. Oscar González trajo consigo en su obra compleja, una temática: la inautenticidad y la desolación en un hombre maduro fracasado, que hace el recuento de su vida. La acción transcurría dentro y fuera de Julio, su protagonista, sin tiempo y sin edad, en un rompecabezas de contornos imprecisos.

La asesoría psiquiátrica del Dr. Cesar Ojeda nos permitió a todos manejarnos con expedición en un tema de suyo abstracto y difícil, incursionando en la técnica expresionista.

El Teatro Itinerante del Ministerio de Educación me ofreció, entre otras piezas importantes, la oportunidad de llevar a escena obras chilenas escritas especialmente para niños. Pienso que para un Director puede ser una rica posibilidad de abrir cauces a su imaginación y sensibilidad el tomar contacto con este género poco cultivado por el autor nacional y a menudo menospreciado. Llevé a escena ese cuento, milagroso por su frescura y encanto, llamado “La Princesa Panchita”, con texto de Jaime Silva y música de Luis Advis. La historia ocurre entre reyes campesinos que desean casar a la Princesa y que según la tradición de los cuentos deberá ser conquistada por un pretendiente tras vencer difíciles proezas. La vena lírica, el humor y el conocimiento del mundo campesino de Jaime Silva hacen que la obra transcurra en un constante deleite para los espectadores, sean ellos niños o adultos.

“El Ceniciento” de Luis Barahona, con música también de Luis Advis, utilizó en cambio un lenguaje urbano, que satiriza las costumbres y modales de una clase social arribista y cambiando el sexo femenino por el masculino del personaje central del cuento clásico, ubicó la historia en un entorno familiar para el niño chileno y lo guardó en reconocimiento fácil a su moraleja.

En un decidido contraste con las candorosas experiencias para niño, el año recién pasado colaboré en un montaje con el joven escritor Jorge Marchant, autor de la mordaz novela “La Beatriz Ovalle”, personaje que en todo caso, me aseguró el autor, no era mi pariente lejano ni cercano. El texto que me propuso, titulado “Como tú me Quieras”, está inscrito en un género denominado “divertissement polémico”, género que de algún modo tuvo nacimiento con un espectáculo, el 14 de julio de 1916, en la sala Zur Waag de Zurcí, con un programa de música, danza, manifiestos, lectura de poemas y exposición de máscaras negras y otras pictóricas, según un ritual determinado establecido por Hugo Ball, organizador del cabaret Voltaire.

Este espectáculo era, por supuesto, el iniciador del fenómeno artístico anarquista conocido como DADA. La pieza de Marchant alternaba danzas provocativas, textos surrealistas propios de autores franceses y

argentinos, tesis feministas, llamadas al hedonismo a la vez que a la conciencia política y su objeto primordial, como en los cánones del viejo DADA, era la participación fundamentalmente sensorial del espectador en una nueva relación con los actores.

Por la misma época, con los gentiles auspicios de Amigos del Arte, nació una experiencia muy distinta a todas las mencionadas, ella se llamó: “El Amor, Gran Sueño del Hombre”, y el lugar de gestación fue muy apropiado, la sala América de la Biblioteca Nacional. Aquí tuve la oportunidad de llevar a escena una bellísima selección poética y teatral, un prólogo surgido del profundo saber del catedrático, escritor y poeta Roque Esteban Scarpa. Roque nos remontó, desde Vicente Aleixandre y Miguel Hernández hasta Gutierrez de Cetina y los poetas anónimos, en un hallazgo notable que fue engarzarlos como perlas de un solo collar por el *hilo del amor*, remitiéndonos a la creación española sobre el tema.

Nuestra puesta en escena fue concebida con espíritu risueño y liberal, semejante al de los cómicos del Siglo de Oro que se daban a la recitación pública por “algo de pan, algo de queso y algo de vino”, sin más auxilio que el de una guitarra y algunas mantas colgadas como toda decoración. Eduardo Pinto seleccionó bellas melodías provenientes de distintas regiones de España y les sumó sus propias creaciones. Revivimos así, con un trío de versátiles actores, jornadas semejantes a como debieron ser aquellas del Corral de la Pacheca; así lo culto y lo popular se dieron de la mano para luego extender en una nueva versión que dirigí para el Teatro Itinerante e mismo acento y expresión sensatamente chilenos, en una rica amalgama de textos dramáticos, poemas y canciones de España.

El montaje de todas estas obras nos ha permitido entonces a nosotros, quienes las realizamos y al público que as ha presenciado, remontarnos hasta “En la Luna”, con texto de Vicente Huidobro.

Para realizar tan amplio itinerario propuesto por los autores nacionales, sin duda me sirvieron aquellos juegos de niño

anteriormente rememorados. Pero tuve que hacerme adulto para lograr darles el espacio que reclamaban, pues no es nada fácil llegar hasta la “Luna” de Vicente Huidobro y aterrizar luego en los sórdidos basurales.

Algunas vertientes del saber teatral, contradictorias entre sí pero plenas de sabiduría, me han ayudado grandemente en un quehacer, han sido como faros que iluminan al piloto de una embarcación a menudo en lucha con aguas tormentosas.

Primero que nada, las teorías de actuación y dirección siempre refrendadas por la práctica y el severo auto examen de Konstantin Stanislavsky. Nadie como él ha descrito con tanta propiedad el proceso creador del actor y los obstáculos que deberá vencer para *encarnar* el rol. Sus enseñanzas, por ejemplo, sobre las acciones físicas, me han ayudado sin forzarme a “marcar” el personaje a un actor, a “provocar en ellos una adecuada caracterización”. Luego, otra vertiente ha sido el conocimiento y la ejecución práctica de todos los elementos lúdicos que los viejos ejecutantes de la Comedia del Arte propusieron para crear esa galería deliciosa de pícaros arlequines, enamoradas Colombinas y celosos Pantalone.

Por otra parte, ningún director teatral debería dejar de ejercitar con sus actores y en múltiples espacios, las propuestas revolucionarias de ese loco maravilloso llamado Antonin Artaud, aquel hombre que reclamaba que la vida no podía caminar por un lado y la cultura por otro. Artaud, con su Teatro de la Crueldad Metafísico, sus propuestas de convertir al actor en ceremoniante y toda escenificación en un ritual mágico, es una llama viva donde arden juntas la belleza y la imaginación.

Esta vertiente la recorrí con la ayuda inestimable, sólida y experimentada de Fernando Debesa, el autor de esa joya de evocación y ternura llamada “Mama Rosa”. Con Fernando pude seleccionar un material llamado “A la Manera de Antonin Artaud” y trabajar renovadores e iluminados espacios, elaborando en múltiples



escenarios un insólito espectáculo que desencadenó ritos e inspiración en los alumnos actores de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Y finalmente no sería posible para un director comprender la evolución de la estética teatral y los rumbos que la escena emprende hacia el mañana, si no intentara, a menos de no poder llevarlo por las dificultades contingentes a la práctica, *conocer la obra y las teorías* de Bertolt Brecht. Este dramaturgo y poeta genial, nacido para remecer el fenómeno teatral hasta sus mismos cimientos, es el que apegado a la ciencia y a los acontecimientos sociales del siglo XX, reclama el ingreso del proletariado a la vida y también su derecho a ser protagonistas del drama. Este hombre es, quizás, entre los autores contemporáneos por la dimensión de su temática, el más próximo a la grandeza de un Shakespeare o un Esquilo. El nos propone ESCENIFICACIONES que contengan fantasía, humor y creen sentido, pero que no soslayen jamás que el mundo y los hombres que lo habitan son por esencia cambiantes, es decir, transformables y por lo tanto, posibles de perfeccionarse.

Y así, embargados de esa esperanza, nos despedimos, puesto que una obra de teatro *no se contempla solamente*.

El drama es un acontecer y un devenir y frente a él, quienes lo hallen o lo presencien *toman una responsabilidad*.